



Dragones, serpientes y cocodrilos infernales en la comedia de santos

Luis Gonzalez Fernandez

► To cite this version:

Luis Gonzalez Fernandez. Dragones, serpientes y cocodrilos infernales en la comedia de santos. François Desvois. Le Monstre. Collque international, L'Harmattan, pp.209-219, 2009, 978-2-296-09499-4. <10.2014/Dragones>. <hal-00265976>

HAL Id: hal-00265976

<https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00265976>

Submitted on 20 Mar 2008

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Dragones, serpientes y cocodrilos infernales

en la comedia de santos

Luis González Fernández

Université de Toulouse

FRAMESPA-UMR 5136 du CNRS

Hablar de monstruos o emplear ya el vocablo monstruo en relación con la comedia nueva abre un sinfín de posibilidades, ya que la palabra fue empleada para describir fenómenos de muy distinta índole cuyo denominador común era lo que el diccionario de *Autoridades* define como «cosa excesivamente grande, o extraordinaria en qualquier línea». La definición que ofrece Sebastián de Covarrubias habla de «parto contra la regla y orden natural, como nacer el hombre con dos cabeças, quatro braços y quatro piernas, como aconteció en el condado de Urgebe»¹. *Autoridades* conserva casi intacta la primera parte de la explicación de Covarrubias, omitiendo cuidadosamente la segunda, siendo sin duda esta censura producto del siglo de las luces. Nos ofrece a continuación una última acepción en la que afirma que «Por traslación se llama lo que es sumamente feo». Para las páginas que siguen quisiera retener, en mi aproximación a lo monstruoso, la idea de fealdad y la de tamaño descomunal, y descartaré, a pesar su interés, la noción de parto extraño que pinta Covarrubias, digna de una relación de sucesos que el lexicógrafo no se resiste a contar².

El término *monstruo*, con sus numerosas acepciones y usos, encontró un cómodo lugar en el ámbito del teatro del Siglo de Oro donde se buscaba lo singular y peregrino. Huelga decir que al mayor dramaturgo áureosecular

¹ Para otros ejemplos parecidos, algunos de ellos españoles ver la tipología que ofrece Claude Kappler en su *Monstres, démons et merveilles à la fin du Moyen Âge*, pp. 126 y siguientes.

² El texto de Covarrubias sigue así: «en un lugar dicho Cerbera, el año 1343, que nació un niño con dos cabeças, y quatro pies; los padres y los demás que estaban presentes a su nacimiento, pensando supersticiosamente pronosticar algún gran mal y que con su muerte se evitaría le enterraron vivo. Sus padres fueron castigados como parricidas, y los demás con ellos. He querido traer sólo este exemplo por ser auténtico y escribirle nuestros coronistas» (p. 812b). Para algunas reflexiones en torno al vocablo 'monstruo' en el barroco y el comentario de algunos casos notables como el referido por Covarrubias ver M. Reina Ruiz, páginas 4-11. Para siglos anteriores merece particular interés el trabajo reciente de Joaquín Rubio Tovar, «Monstruos y seres fantásticos en la literatura y pensamiento medieval», cuyo apéndice incluye una espléndida descripción de una «sierpe». Agradezco a Amaia Arizaleta el haberme dado noticia de este trabajo.

se le conoció como el «monstruo de la naturaleza»³. El gusto por lo monstruoso se refleja igualmente en los títulos de un nutrido grupo de comedias y autos sacramentales, quizá como especie de garantía de éxito ante el público sediento de novedades e historias insólitas de gente excepcional. Podemos citar sin ánimo de exhaustividad y sin salirnos de la producción de otro monstruo de los ingenios, Calderón de la Barca: *El mayor monstruo los celos* (*El mayor monstruo del mundo*), *El monstruo de la fortuna* y *El monstruo de los jardines*. En las citadas obras encontramos desde luego lo extraordinario, pero sólo se emplea el vocablo en este sentido reducido y no necesariamente como señal de fealdad física, deformidad, o tamaño descomunal.

Dejando de lado el auto sacramental, con su particular mundo teológico y alegórico, en lo que se refiere a su expresión dramática los monstruos aparecen con mayor frecuencia en las comedias mitológicas y en las de santos donde lo natural se codea con lo sobrenatural en una guerra de apariencias, de ilusiones y de milagros. En el tiempo que me ha sido impartido quiero evocar el papel que desempeña uno de los monstruos casi por antonomasia, el dragón, y algunos parientes próximos, la sierpe y el cocodrilo. Los tres animales tienen, como cabría esperar por las asociaciones que han ido adquiriendo a partir de las tradiciones bíblica e iconográfica, una estrecha relación con el mundo infernal⁴. Todo lo perteneciente o asociado al infierno o a sus moradores es feo, horrible, detestable y digno de espanto. El Demonio, tal y como aparece como personaje de la comedia nueva, tantas veces vestido de gala, de forma placentera o incluso (aunque infrecuentemente) de ángel de luz, deja siempre e invariablemente ver su naturaleza de criatura deforme tanto física como moralmente. Su estrepitosa caída desde el cielo ya lo marcó para la *vox populi* como el ‘cojuelo’ o el ‘patillas’ y añadió a sus cuernos, rabo y otras señas de identidad el del defecto físico que no era sino marca visible de su corrupción intrínseca⁵. Esa misma caída fue la que lo asimiló para los teólogos y a través de ellos, para los comediógrafos, con el dragón apocalíptico que con su larga y poderosa cola derrumbó la tercera parte de las estrellas en la batalla que lo enfrentó a Dios⁶. Así pues, lo monstruoso y

³ El conocidísimo apodo con el que Cervantes se refirió al «gran Lope de Vega» se encuentra en el prólogo al lector de sus obras dramáticas. Ver Cervantes, p. 10.

⁴ Ver al respecto los trabajos de Drewer y Poesch.

⁵ En cuanto al primer mote no se puede sino recordar la célebre obra en prosa de Luis Vélez de Guevara. François Delpech ofrece interesantes datos sobre la tradición del Cojuelo en su «Monosandalisme et magie d’amour». Para el segundo y otros variantes se pueden consultar entre otros los estudios de Julio Caro Baroja «Infierno y humorismo (reflexión sobre el arte gótico y folklore religioso)» y Maxime Chevalier «¿Diablo o pobre diablo?: sobre una representación tradicional del demonio en el Siglo de Oro».

⁶ La imagen se basa en el texto apocalíptico, que dice lo siguiente: «et ecce draco magnus rufus habens capita septem, et cornua decem: et in capitibus diademata septem, et cauda

lo feo, pero también la agresividad, son características del Demonio que unas veces se ocultan bajo una ilusión que un poco de fe puede desenmascarar, y que otras se manifiesta no tanto como elemento aterrador sino como especie de simbólica representación del peligro que encierra el Demonio para los incautos, un peligro que encuentra una magnífica representación en la figura de los reptiles infernales del teatro áureo.

Dragones y serpentes como imágenes del poder demoníaco

En las páginas de esta comunicación traeré a colación tres o cuatro ejemplos de monstruos infernales con el fin de demostrar primero el empleo de dichas figuras como representantes de un poder demoníaco ambiguo vinculado al horror y luego como figuras cómicas, por paradójico que esto parezca. Para la ilustración del primer punto, dos comedias procedentes de la pluma de Calderón ofrecen ejemplos notables. *El mágico prodigioso*, que de tan justa fama ha gozado, contiene en su versión impresa de 1663 un demonio que cabalga sobre una serpiente⁷ y en la versión manuscrita (1637) una entrada triunfal del Maligno en una carroza tirada por un par de dragones. La acotación inicial de la obra reza así: «*Suena un clarín a una parte de la plaza, y entra por ella un carro pintado de llamas de fuego, tirado de dos dragones, y en él sentado el Demonio*»⁸.

A pesar de la necesaria vistosidad de los vestigios infernales, Calderón parece querer llamar la atención al acontecimiento, ya que su demonio alude a las fieras en su primera réplica: «Infernales dragones, / que deste plaustro mío sois tritones», dice, antes de comenzar un largo discurso de intencionalidad, puntuado de vocablos incendiarios y amenazas malsonantes. Este señalamiento verbal del carro demoníaco tiene como objetivo, creo yo, el de mostrar al Demonio en todo su asombroso poderío

eius trahebat tertiam partem stellarum caeli, et misit eas in terram » (Apocalypsis, 12, 3-4). Teresa Ferrer da noticias de un dragón apocalíptico (con «siete cabezas móviles arrojando agua por cada una de sus siete bocas», p. 8) en las fiestas de la Inmaculada Concepción de 1662 en Valencia. El demonio como dragón constituye una imagen corriente de la época, tanto en el teatro como en otros géneros. Lope de Vega, en *La madre de la mejor* incluye a un demonio nombrado Dragón, y Felipe Godínez hace que su personaje diabólico en *La paciencia en los trabajos* diga: «Dragón, rompí los globos de diamante» (I1v.b). Honofre Manescal, por su parte, en su tratado sobre el Anticristo habla de «demonio dragón infernal» (p. 64b).

⁷ Es posible que esta imagen del diablo con montura se inspire en los monstruos del libro de Job. Remito de nuevo a los estudios de Drewer y Poesch.

⁸ Las citas de la versión manuscrita corresponden a la edición facsímil a cargo de la Consejería de Educación, fol. 1v. El manuscrito fue editado por Alfred Morel-Fatio en 1877, y más recientemente Melveena McKendrick (en asociación con A. A. Parker) reunió manuscrito y testimonios impresos para dar una idea de lo que pudo ser la obra en su conjunto.

antes de que desate su furia contra Cipriano, el santo de turno. Tras este impresionante comienzo, el demonio que veremos en el resto de la obra será uno de corte claramente antropomorfo y de cierta retorcida sofisticación, desprovisto en gran medida de los adornos espectaculares, excepción hecha de un maremoto y unos montes movedizos. La edición de 1663, primera de las dos impresas del siglo XVII, elimina los dragones del principio al igual que la primera réplica del Demonio, con lo cual su entrada en la historia de Cipriano se hará de manera mucho menos espectacular, dado que el enemigo aparece en forma de galán, y con el discurso mucho más templado, ya que viene solicitando falsamente la ayuda del futuro santo. El único indicio visual, o huella, de los monstruos de la versión manuscrita ocurre apenas 50 versos antes del final cuando el Demonio aparece en lo alto cabalgando sobre una sierpe⁹, según la acotación añadida en la versión de Vera Tassis. El manuscrito de 1637 se interrumpe antes de llegar a este punto con lo cual no sabemos si en el texto representado en Yepes figuraba ya esta sierpe. En la comedia impresa en 1663 la acotación no menciona la presencia de la sierpe, dice simplemente: «*El demonio en lo alto*», pero el texto enunciado no parece dejar lugar a duda acerca de la presencia del monstruo:

Della
un disforme monstruo horrendo
en las escamadas conchas
de una sierpe sale, y puesto
sobre el cadalso, parece
que nos llama a su silencio (vv. 3097-3102).

Por supuesto que cabe la posibilidad de que la sierpe no haya sido realmente representada, la forma monstruosa del Demonio («monstruo horrendo»)¹⁰ y las cabezas de los santos Justina y Cipriano ya ofrecían bastantes elementos

⁹ Un ejemplo similar, aunque todavía más elaborado, aparece en la comedia de *San Bernardo, abad*, de Bances Candamo: «*Suena terremoto, ábreseun escotillón echando llamas desde donde sube el demonio en la misma sierpe en que se hundió, hasta el segundo alto donde queda suspenso y representa*». La cita proviene de Blanca Oteiza, «Lo maravilloso en el teatro de Bances Candamo», p. 143.

¹⁰ No se ha de olvidar el hecho de que en algunas comedias bíblicas y de santos el demonio o las figuras demoniacas aparecen con cabelleras de serpientes, al estilo de la Gorgona Medusa, o en traje de sierpe. En *El nacimiento de Cristo* (atribuido a Lope de Vega), en el que el demonio, llamado significativamente Sierpe aparece con «alas de dragón, cabellos largos, y sobre ellos una cabeza de culebra» (acot. p. 387a); en la misma comedia aparece Envidia «ceñida la cabeza de culebras» (acot. p. 388a). Crawford, en su clásico estudio sobre los demonios del *Códice de Autos Viejos* cita una acotación que aparece en el *Auto del pecado de Adán* y que señala: «Entra Lucifer en abito de sierpe». Sobre esta obra y otras del siglo XVI con traje serpentino ver Mateo Alcalá, p. 223 y siguientes. Tanto Bonnell (1917) como Kelly (1971) avanzan la interesante hipótesis de que la tradición pictórica que representaba a la serpiente edénica con la parte superior del cuerpo humano y cola de reptil se inspiró en la representación teatral de la tentación.

de espanto, pero el hecho de que Vera Tassis haya creído pertinente completar la acotación parece indicar que la escena se debió de representar con monstruo de cuerpo presente. De haberse hecho así en la representación original de Yepes —y esto es mera conjetura ya que carecemos, como queda dicho arriba, de un manuscrito que incluya el final de la comedia—, tendríamos una comedia en la que al Demonio se le asocia con el tiro de monstruos escamados al principio y con la sierpe del final, Calderón habría empezado y acabado su comedia con unas imágenes visualmente parecidas pero intelectualmente muy distintas¹¹. La primera anuncia la victoria del Demonio, la segunda marca su derrota. A pesar de la aparente muestra visual de poderío del Demonio, sobre su sierpe, aparece aquél al final de la comedia para dar debida cuenta de sus engaños y reconocer su verdadera falta de poder, uno de los grandes lugares comunes empleados para la construcción dramática del Demonio en muchas comedias de santos.

En la también calderoniana *El José de las mujeres*, nuestro dramaturgo incluye un nuevo monstruo infernal, que emplea de manera similar a lo visto en el final *El mágico*. El Demonio, infiltrado en el cuerpo de Aurelio¹² se encuentra en un aprieto al ser perseguido por Cesarino, Filipo y Sergio, y, acorralado a orillas del Nilo, se sube a una peña para arrojarle a las aguas del río. Se produce en este momento un curioso intercambio entre las diferentes fuerzas en juego. Las humanas, representadas por los tres hombres, vocean el deseo de la muerte de Aurelio, declaraciones a las que responden música y unas enigmáticas palabras cantadas de procedencia incierta, probablemente celestial. Entre la segunda y tercera vez que suenan estas voces extraescénicas, tan del gusto de muchos dramaturgos, aparece la última fuerza, representada por el Demonio: «*Suenan chirimías, y después de haber habido algunas llamas sale el demonio sobre un peñasco, en un cocodrilo*»¹³. Javier Aparicio Maydeu, editor reciente de la comedia, señala la atención al detalle de Calderón alegando que «El escenario egipcio de la comedia impone aquí la aparición sobre un cocodrilo, animal [que funciona] como símbolo del

¹¹ Insisto en que esta interpretación es muy hipotética. En un artículo reciente Charles Davis ofrece pruebas concretas, hasta ahora desconocidas, de la representación de Yepes de 1637. En el Documento 3 (fechado del 27 de abril de 1637) del apéndice al estudio de Davis podemos leer lo siguiente respecto de la representación: «el día del Santísimo Sacramento; y por la tarde del dicho día, otro *carro de fuego que le tiren dos dragones*, otro carro de un peñasco que se abra y se cierre en llegando al tablado, otro carro de una nave que en llegando al tablado parezca tormenta, otro carro de gloria, todos éstos en el modo que queda escripto» (, p. 211, énfasis mío). Como se puede constatar no se hace mención alguna de la presencia de la sierpe, mientras que se describen los demás efectos espectaculares de la obra (dragones, maremoto y montaña mágica).

¹² Algunos de los problemas de la puesta en escena de la representación de la posesión demoníaca del cuerpo de Aurelio han sido tratados con notable acierto por Javier Rubiera en su «Un demonio de ida y vuelta».

¹³ Las citas son de la edición de Javier Aparicio Maydeu.

propio Demonio y de la muerte y del Infierno» (p. 197 nota 127). Desde luego, el reptil empleado aquí se adecua perfectamente a la simbología demoníaca¹⁴, como los dragones del *Mágico* y la sierpe del final de la misma obra, pero, al igual que en las otras dos ocasiones mencionadas, el dramaturgo saca poco provecho de su fiera, que se queda al fin y al cabo, encima de su peñasco y durante poco tiempo¹⁵, lejos de los humanos a los que se dirige el Demonio, lejos también del público, consideraciones ambas que refuerzan la idea del uso más bien puntual y simbólico de la bestia, que refleja la ferocidad que encierra el Demonio. Las llamas que acompañan la aparición quizá lo hayan asimilado aún más a la figura del dragón más convencionalmente asociada al Demonio¹⁶. Estamos lejos aquí también de una interacción real entre los monstruos evocados y el público que contempla el espectáculo, las diversas palabras de asombro y admiración de Lelio y Floro en el *Mágico* y de «unos» y «otros» en *El José*, apenas si señalan el prodigio. Lo sucinto de los datos de la acotación respecto del monstruo lo sitúa más bien como mero accesorio y no como un aspecto de importancia en la obra. Se impone aquí la comparación con otros monstruos calderonianos más dinámicos como los que aparecen en el *Divino Jasón* donde la acotación revela: «*Van subiendo donde estará un árbol con manzanas de oro, y en la copa el Vellochino, que es una corderilla blanca, y al pie del árbol un dragón y un toro y otros animales, que bramen y se meneen horribles*». «Horribles», indica pues el efecto de espanto deseado por el dramaturgo y que sin duda consiguió.

El monstruo: fuente de risa

Hasta ahora hemos visto algunos casos en los que los dragones y demás monstruos han sido expuestos en escena con fines más o menos serios: quiero dar fin a esta breve excursión entre reptiles ofreciendo unos episodios de monstruos demoníacos que se emplean con intenciones claramente cómicas. En otra comedia en la que Calderón tuvo mano, *La Margarita preciosa*, el Demonio entra cabalgando sobre un dragón para perturbar la oración de la santa e incluso para amenazar su integridad física

¹⁴ Ver al respecto Carmody que afirma: «le crocodile qui évoque aussi le personnage du Diable, représente en même temps les enfers dont le Christ arrachera les entrails» (p. 82).

¹⁵ Catorce versos pronuncia el demonio antes de irse de nuevo.

¹⁶ Aparicio Maydeu (p. 198, nota 127) cita, *apud* Agustín de la Granja (1989), otro cocodrilo que aparece en la comedia *Los valles de Sopetrán*, y recuerda que no era inusual el ver al demonio cabalgar sobre animales monstruosos. Efectivamente en la comedia de Luis de Belmonte, *El diablo predicador* una acotación al principio de la primera jornada nos señala que «*Baja Luzbel en un dragón*», p. 327. Según Jesús Cantera Montenegro (1989) al cocodrilo se lo confundía con el dragón. Jean-Paul Duviols (doc. 18, p. 419) reproduce un grabado intitulado «*Les diables du Nouveau Monde, d'après le père Tanner, SJ (1675)*», en el que, entre otros animales (un oso, dos felinos y un dragón [?]), se ve un cocodrilo (o caimán, tomando en cuenta que se trata de América) montado por un *putto* diabólico con alas de murciélago y tocado de plumas o cuernos.

(Ee1r.b). El valor espectacular de la escena se refuerza con el descenso en tramoya del monstruo y del Demonio y quizá haya producido espanto en el auditorio en esta primera fase de la intervención. Sin embargo, la escena adquiere un tono cómico al aterrizar el dragón sobre un descuidado gracioso llamado Tropezón, que no puede sino intentar escurrirse de debajo del monstruo entre exclamaciones diversas. Ante tal ineptitud demoniaca, las palabras de la santa no deberían sorprender: «no temo tus amenazas. / Vuélvete engañosa bestia / a tus oscuras estancias» (Ee1v.a). El Demonio lleva realmente todas las de perder ya que a su ineficacia se suman una súbita aparición del Niño Jesús y una canción extraescénica que afirma: «Vitoria por Margarita, / pues ha vencido la fiera» (Ee1v.a). Supongo que, con el aplastamiento del gracioso, al público ya no le quedaban muchas dudas acerca de quién iba a salir victorioso del enfrentamiento entre la santa y su oponente demoniaco.

En *La Rosa de Alejandría (la nueva)*, comedia de Pedro Rosete, la comicidad se produce mediante la sorpresa y también, como cabe esperar, por la presencia del gracioso. Trástulo, la figura del donaire, se pelea con el Demonio y cuando éste logra reducirlo, exclama: «¿Quieres mirar con quién peleaste?». El incauto Trástulo contesta que *sí* y se ve ante un dragón que echa llamas: «*Arrímase a la puerta y vuélvese un dragón echando fuego*», dice la acotación(Hh1v.b). Si no me equivoco, el sentido de «volver» equivale aquí al de «transformarse en»¹⁷, la asociación que hemos podido ver en otros ejemplos entre el Demonio y su montura cobra en este episodio otro cariz, puesto que la pareja infernal que antes se presentaba como una imagen bipartita (montura y jinete) aquí se presenta como unida en el personaje demoniaco. El Demonio de carne y hueso, por así decir, se manifiesta con su aspecto monstruoso real, el que esconde tras sus engañosas formas, formas múltiples como da a entender un episodio de *El esclavo del más impropio dueño* de Gabriel Roa. En esta poco estudiada comedia el gracioso Patarata se ve acosado por una legión de animales demoniacos. Salen uno tras de otro: la cabeza y cuello de una tarasca¹⁸, un león y «un oso por una puerta y por otra una sierpe» (Cc5v.a-b)¹⁹. Que se trata de monstruos demoniacos queda patente en las aclaraciones que ofrece el gracioso:

Espíritu, ¿bebes vino?
 Demonio tarasca, ¿como
 aquí te vienes sin niños?

¹⁷ *Autoridades*, en una de sus acepciones de *volver*, dice: «Vale también mudar, trocar o convertir una cosa en otra».

¹⁸ La tarasca de esta obra no dejaría de recordar las fiestas populares en las que figuraba este monstruo de cartón-piedra, aunque quizá también se aluda aquí a una vieja tradición teatral en la que se representaba la boca del infierno. Para la tarasca ver Varey, y para la boca del infierno Shoemaker, p. 64 y siguientes.

¹⁹ Sobre los diversos animales y su empleo en las tablas ver Leavitt, 1935 y 1961.

[...]
León es este ¡Ay de mí!
¡qué garras y qué colmillos!
demonio español, en Francia
hallarás tus enemigos
[...]
Oso del infierno, silvos,
y sierpes, culebra es esta.
Sierpecilla yo te he visto
[...]
Que malos cristianos *sois*
demonios ambulativos.
(Cursiva mía, Cc5v.a-b).

Esta monstruosidad demoniaca, que tan a menudo expresaron los poetas dramáticos mediante la palabra, encuentra en muchas comedias el apoyo visual de los monstruos escamados que he ennumerado en estas páginas. Es de suponer que para ciertos espectadores los vestiglos junto con el uso de tramoyas produjeron espanto o emoción, pero los episodios cómicos dejan ver también otra faceta de lo demoniaco y de lo monstruoso, que a la vez que se rechazan se convierten, quizá por la familiaridad del público con ambos, en motivos festivos y de risa, monstruos y demonios de andar por casa que, como la tarasca que fascinaba y espantaba a los niños, por descomunal y artificiosa, atemorizan, pero finalmente sólo un poco.

Bibliographie

- APARICIO MAYDEU, Javier, *Calderón y la máquina barroca. Escenografía, religión y cultura en El José de las mujeres*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1999.
- Autoridades, Diccionario de Autoridades, edición facsímil*, Madrid, Gredos, 1984; reimpr. 1990.
- BELMONTE BERMÚDEZ, Luis de, *El diablo predicador, y mayor contrario amigo*, en Ramón de Mesoneros Romanos, ed., *Dramáticos contemporáneos de Lope de Vega*, tomo 2 (Biblioteca de Autores Españoles, 45), Madrid, Atlas, 1951, pp. 327-346.
- Biblia Vulgata iuxta Vulgatam Clementinam*, Alberto Colunga & Laurentio Turrado ed., Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1985, 8ª ed., 1991.
- BONNELL, J. K., «The Sepent With the Human Head in Art and Mystery Play», *American Journal of Archeology*, 21.3, 1917, pp. 255-291.
- CARO BAROJA, Julio, «Infierno y humorismo (reflexión sobre el arte gótico y folklore religioso)», *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, 22, 1966, pp. 26-40.
- CALDERON DE LA BARCA, Pedro, *El José de las mujeres*, ver Aparicio Maydeu.
- CALDERON DE LA BARCA, Pedro, *El mágico prodigioso*, ed. Ángel Valbuena, Madrid, Espasa-Calpe, 1953.
- CALDERON DE LA BARCA, Pedro, *El mágico prodigioso*, ed. facsímil, Madrid, Consejería de Educación de la Comunidad de Madrid y Biblioteca Nacional, 1999.
- CALDERON DE LA BARCA, Pedro, *La Margarita preciosa*, ver Zabaleta.
- CANTERA MONTENEGRO, Jesús, «El dragón en la leyenda de San Jorge», *Archivo Español de Arte*, 247, 1989, pp. 331-344.
- CARMODY, F. «Le diable des bestiaires», *Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises*, 3-5, 1953, pp ; 79-85.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de, *Teatro completo*, ed., introd. y notas de Florencio Sevilla Arroyo & Antonio Rey Hazas, Barcelona, Planeta, 1986.
- CHEVALIER, Maxime, «¿Diablo o pobre diablo?: sobre una representación tradicional del demonio en el Siglo de Oro», *Filología*, 21.2, 1986, pp. 125-136.
- COVARRUBIAS, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española: según la impresión de 1611, con adiciones de Benito Remigio Noydens publicadas en la de 1674*, ed. Martín de Riquer, Barcelona, Alta Fulla, 1993; 1ª ed. 1987
- CRAWFORD, J. P. Wickersham, «The Devil as a Dramatic Figure in the Spanish Religious Drama Before Lope de Vega», *Romanic Review*, 1, 1910, pp. 302-312 & 374-383.
- DAVIS, Charles, «Calderón en Yepes: el estreno de *El mágico prodigioso* (1637)», *Críticón*, 99, 2007, pp. 193-215.
- DELPECH, François, «Monosandalisme et magie d'amour», en *Enfers et damnations dans le monde hispanique et hispano-américain*, bajo la dirección de Jean-Paul Duviols y Annie Molinié-Bertrand, Paris, PUF, 1996, pp. 175-191.
- DREWER, Lois, «Leviathan, Behemoth and Ziz: A Christian Adaptation», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 44, 1981, pp. 148-156.
- DUVIOLS, Jean-Paul, «Visions infernales dans l'iconographie européenne relative à l'Amérique», en *Enfers et damnations dans le monde hispanique et hispano-américain*, bajo la dirección de Jean-Paul Duviols y Annie Molinié-Bertrand, Paris, PUF, 1996, pp. 403-427.

- FERRER VALLS, Teresa, «La fiesta en el Siglo de Oro: los márgenes de la ilusión teatral», en *Teatro y fiesta del Siglo de Oro en tierras europeas de los Austrias*, Madrid, SEACEX, 2003, pp. 27-37.
- GODÍNEZ, Felipe, *La paciencia en los trabajos, Job*,
- KAPPLER, Claude, *Monstres, démons et merveilles à la fin du Moyen Âge*, Paris, Payot, 1980, reimpr. 1988.
- KELLY, H. Ansgar, «The Metamorphosis of the Eden Serpent During the Middle Ages and the Renaissance», *Viator*, 2, 1971, pp. 301-327.
- LEAVITT, Sturges E., «Some Aspects of the Grotesque in the Drama of the Siglo de Oro», *Hispania* (USA), 18, 1935, pp. 77-86.
- LEAVITT, Sturges E., «Lions in Early Spanish Literature and on the Spanish Stage», *Hispania* (USA), 44, 1961, pp. 272-276.
- MANESCAL, Honofre, *Miscellánea de tres tratados: De las apariciones de los espíritus el uno, donde se trata como Dios habla a los hombres y si las almas del Purgatorio vuelven; De Anticristo el segundo, y de Sermones predicados en lugares señalados el tercero*, Barcelona, Sebastián Matheuad, 1611.
- MATEO ALCALÁ, M^a Luisa, «Las figuras infernales en el *Códice de Autos Viejos*: Contribución al estudio de la construcción del personaje en el teatro religioso del siglo XVI», Memoria de licenciatura leída en 2003, Lleida, Universitat de Lleida.
- MCKENDRICK, Melveena (en asociación con A. A. Parker), *Pedro Calderón de la Barca, El mágico prodigioso*, Oxford, Clarendon Press, 1992.
- MOREL-FATIO, Alfred, *El mágico prodigioso, comedia famosa de Don pedro Calderón de la Barca, publiée d'après le manuscrit original de la bibliothèque du duc d'Osuna*, Paris-Madrid, Heilbronn, 1877.
- OTEIZA, Blanca, «Lo maravilloso en el teatro de Bances Candamo», en A. Arizaleta et al. (eds.), *Pratiques hagiographiques dans l'Espagne du Moyen Âge et du Siècle d'Or*, Toulouse, Méridiennes, 2007, pp. 131-146.
- POESCH, Jessie, «The Beasts from Job in the *Liber Floridus* Manuscripts», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 33, 1970, pp. 41-51.
- RUBIERA, Javier, «Un demonio de ida y vuelta. Sobre la edición de las acotaciones en *El José de las mujeres*» en *Edad de Oro cantabrigense, Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (AISO)*, Robinson College, Cambridge, 18-22 julio 2005, Anthony Close (ed.) con la colaboración de Sandra M^a Fernández Vales, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2006, pp. 545-550.
- RUBIO TOVAR, Joaquín, «Monstruos y seres fantásticos en la literatura y pensamiento medieval», en VV. AA, *Poder y seducción de la imagen románica*, Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real, 2006, pp. 121-155.
- ROA, Gabriel de, *El esclavo del más impropio dueño y arriesgarse por amar*, en *Minerva cómica, que hace la parte treinta y una de comedias nuevas, de los mejores ingenios de España*, Madrid, Joseph Fernández de Buendía, 1669, fols. Aa8r.-Dd2v.
- RUIZ, M. Reina, *Monstruos, mujer y teatro en el Barroco: Feliciano Enríquez de Guzmán, primera dramaturga española*, New York, Peter Lang, 2005.
- SHOEMAKER, W. T., «Los escenarios múltiples en el teatro español de los siglos XV y XVI», *Estudios escénicos: Cuadernos del Instituto de Teatro*, 2, 1957, pp. 3-154.
- VAREY, John E., «La Tarasca de Madrid: un aspecto de la procesión del Corpus durante los siglos XVII y XVIII», *Clavileño*, 4, No. 20, 1953, pp. 18-26.

VEGA CARPIO, Lope de, *El nacimiento de Cristo*, en Marcelino Menéndez Pelayo (ed.), *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española, tomo III: autos y coloquios (fin), comedias de asuntos de la Sagrada Escritura*, Madrid, Rivadeneyra, 1893, pp. 385-409.

VEGA CARPIO, Lope de, *La madre de la mejor*, en Marcelino Menéndez Pelayo (ed.), *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española, tomo III: autos y coloquios (fin), comedias de asuntos de la Sagrada Escritura*, Madrid, Rivadeneyra, 1893, pp. 347-383.

ZABALETA, Juan, Jerónimo Cancr y Pedro Calderón de la Barca, *La Margarita preciosa*, en *Parte veinte y una de comedias nuevas escogidas de los mejores ingenios de España*, Madrid, Joseph Fernández de Buendía, 1663, fols. Cc4r.-Ee8r.